

The score page contains the following elements:

- Tempo/Meter Annotations:** Handwritten markings of  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ , and  $\frac{3}{8}$  are placed above several staves, likely indicating changes in tempo or meter.
- Section Markers:** Large letters A, B, C, D, E, and F are placed vertically along the left and right sides of the score to denote different sections.
- Instrumentation:** The score includes parts for various instruments:
  - Woodwinds: Flute (FL. 1, 2), Clarinet (CL. 1, 2), Bassoon (BASS. 1, 2), Oboe (OB.), Cor Anglais (COR. ANG.), Bass Clarinet (BASS. CL.), Saxophone (SAX. 1, 2).
  - Strings: Violin (VL. 1, 2), Viola (VL. 3, 4), Violoncello (VC. 1, 2), Double Bass (CB.).
  - Percussion: Cymbal (CYM.), Snare Drum (TAMBOURIN), Bass Drum (TOMBOURIN), Triangle (TRI.), Gong (GONG), Chimes (CACHAPELLAS), and various bells (CLOCHES).
- Musical Notation:** The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, along with dynamic markings such as *mf*, *mp*, *pp*, and *ppp*.

MB. CORVINI, CLARINETTE, XyLOPHONE, RISONANZIUMI E' SA SOPRA

**domenica 4 ottobre 2015, ore 20**

Teatro alla Scala

**Filarmonica della Scala**  
**Ingo Metzmacher, direttore**  
**Francesco D'Orazio, violino**

**Anton Webern (1883 – 1945)**

*Passacaglia* op. 1 (1908). 10'

per orchestra

**Bruno Maderna (1920 – 1973)**

*Concerto per violino e orchestra* (1969). 27'

\*

**Bruno Maderna**

*Aura* (1972). 15'

per orchestra

**Alban Berg (1885 – 1935)**

*Drei Orchesterstücke* op. 6 (1914/15). 20'

Präludium

Reigen

Marsch

Per ricordare

Luciana Pestalozza e Claudio Abbado

In collaborazione con RAI-RadioTre  
 (Trasmissione in diretta)

in coproduzione con



in collaborazione con



con il sostegno di



### Anton Webern,

*Passacaglia* op. 1 (1908)

La *Passacaglia* (1908) che apre come op. 1 il catalogo di Webern è la sintesi conclusiva delle sue esperienze giovanili, il suo congedo dal mondo musicale dell'inizio del secolo. Per questo carattere di sintesi e congedo ha una posizione particolare tra le opere che egli ritenne degne di pubblicazione: nel 1908 aveva concluso gli studi con Schönberg e un anno dopo il lavoro orchestrale successivo (*Sei Pezzi* op. 6) schiude un mondo del tutto diverso. La scelta stessa di un ritorno alla severa forma barocca della passacaglia è un omaggio a Brahms e rimanda idealmente al Finale della *Quarta Sinfonia* (anche Zemlinsky aveva concluso la sua Sinfonia del 1897 con una Passacaglia). Non meno evidenti sono i legami con la musica dell'inizio del secolo, con suggestioni del primo Schönberg (e anche di Mahler e Strauss): è un pezzo per grande orchestra, di straordinaria ricchezza coloristica, di appassionata intensità che culmina, caso unico nel catalogo weberniano, in momenti di abbandono a una sensuale ebbrezza sonora. Gli espliciti legami con la grande tradizione brahmsiana e con la situazione musicale 'post-wagneriana' non impediscono a questa partitura di presentarsi come un capolavoro di compiuta coerenza, di innegabile autonomia e originalità, di intenso fascino sonoro. L'originalità non va riconosciuta, credo, attraverso dubbie analisi orientate in senso 'predodecafonico' del tema di 8 note che funge da basso ostinato su cui è costruita la *Passacaglia*. È un disegno che comunque, includendo una nota estranea alla tonalità d'impianto (Re minore), si rivela adatto alla straordinaria complessità dell'armonia dell'op. 1, dove la tonalità è decisamente allargata ai limiti della rottura.

In occasione di una esecuzione a Düsseldorf nel 1922 Webern pubblicò una breve analisi, in cui descrisse la forma della Passacaglia come una serie di 23 variazioni su questo basso, seguita da una vasta sezione conclusiva con carattere di libero sviluppo e ripresa. Nell'articolazione complessiva non è difficile

riconoscere all'ascolto una sommaria suddivisione: si può individuare una prima parte nelle undici variazioni iniziali in tonalità minore, una seconda sezione nelle successive quattro in maggiore, poi nelle altre otto un infittirsi vertiginoso della densità contrappuntistica e un intensissimo crescendo fino a un punto culminante, mentre la sezione conclusiva ha caratteri di ulteriore sviluppo e ripresa variata. In questa compatta concezione formale, ispirata alla fusione di diversi principi compositivi (la tecnica della variazione e quella dello sviluppo) ogni dettaglio è realizzato con un rigore stupefacente: una labirintica densità contrappuntistica è padroneggiata con un magistero che sarà sempre caratteristico di Webern, e va sottolineata la complessità delle relazioni tematiche, la logica stringatissima ed essenziale con cui tutto viene dedotto dalle idee esposte all'inizio, con una concisione ed una concentrazione straordinariamente austere, eppure capaci della massima suggestione. Antieffettistica, in un certo senso, è anche la ricchezza coloristica nel trattamento dell'orchestra, perché esso è in primo luogo funzionale alla chiarezza della densità contrappuntistica, secondo la lezione di Mahler e di Schönberg. Nell'intensità espressiva della *Passacaglia* il gesto non è ancora prosciugato e interiorizzato come nelle opere weberniane successive, e serba ancora un esplicito rapporto con il gusto dell'inizio del secolo; ma il fascino di questo capolavoro deriva anche dalla tensione che si stabilisce tra il calore di tale gesto e il rigore antieffettistico del controllo formale, l'austera liricità meditativa, l'essenzialità dell'elaborazione tematica e della scrittura contrappuntistica, la chiarezza funzionale dell'orchestrazione unita al suo fascino sonoro.

### Due culmini della maturità di Maderna

Coesistevano in Maderna, nella consapevole problematica della sua incessante ricerca, le aperture senza riserve al nuovo e il senso della storia, il gusto per la sperimentazione più ardita e la concretezza con cui egli viveva

il rapporto con le proprie radici e con il passato. Luciano Berio ebbe una volta a sottolineare in Maderna proprio «la libertà interiore e il rigore profondo che gli veniva dalla consapevolezza storica», la straordinaria fecondità con cui si manifesta nelle sue opere l'incontro tra rigore e libertà. Nella varietà delle aperture e dei percorsi si possono riconoscere alcune costanti, ad esempio un gusto personalissimo per l'invenzione del suono, una sensibilità timbrica di concretezza e forza di seduzione affascinanti, una curiosità onnivora (che non sdegnava il gioco e la leggerezza) e insieme un'intensità lirica nutrita di struggenti nostalgie di canto, evocate come lontani fantasmi: non solo nei capolavori dell'ultima, grandissima stagione creativa si riconosce in Maderna anche un rapporto con la lezione di Berg e Mahler.

Secondo Massimo Mila questa ultima stagione inizia proprio con il *Concerto per violino* e con *Quadrivium* (1969). Seguirono, fra l'altro, *Grande Aulodia* (1970), *Ausstrahlung* (1971), *Aura* (1972), *Biogramma* (1972) *Satyricon* (1971-73) e il *Concerto n. 3 per oboe e orchestra* (1973), scritto quando il compositore veneziano sapeva di essere condannato da un male incurabile.

La partitura del *Concerto per violino* (eseguito per la prima volta a Venezia al Festival di Musica Contemporanea il 19 settembre 1969, diretto dall'autore con Theo Olof solista) è datata 1969; ma vi si ritrovano materiali provenienti da lavori del 1965, 1966, 1967, da *Stele per Diotima*, *Amanda* e *Widmung*. Gran parte del pezzo è frutto di un montaggio di materiali degli anni di *Hyperion*, fatto che non costituisce un limite, né un segno di elaborazione frettolosa; ma che ci fa comprendere gli stretti rapporti del Concerto con il più impegnativo progetto teatrale del musicista veneziano, immediatamente evidenti già dal punto di vista cronologico, perché il 1969 è l'anno delle ultime pagine scritte per questo 'work in progress', iniziato nel 1963. La posizione stessa del *Concerto per violino*, tra *Hyperion* e quella che Mila considera la fase ultima e culminante, ci fa riflettere sulla continuità

della piena maturità di Maderna, da cui sarebbe problematico escludere l'opera ispirata a Hölderlin. Al progetto 'aperto' di *Hyperion* Maderna lavorò tra il 1963 e il 1969 componendo un ciclo di pezzi con i quali creò ogni volta percorsi differenti, nelle rappresentazioni teatrali come in concerto, in diversi montaggi. Con il riferimento ideale a Hölderlin e al suo romanzo *Hyperion* (1792-99) Maderna volle porre come tema centrale la condizione solitaria e radicata del poeta (impersonato dal flauto solista) nella società di oggi, la contrapposizione tra la sua voce individuale e il mondo. Lo stesso Maderna accostò il *Concerto per violino* a *Hyperion* in un'intervista del 28 maggio 1970 alla Radio di Saarbrücken, rispondendo a una domanda sulla natura del rapporto tra solista e orchestra: «Credo che derivi anche questo da *Hyperion*, dal pensiero di un'opera che non so bene se sia terminata o no. È una cosa che mi ha impegnato sempre più negli ultimi anni, ed è la rappresentazione del poeta, dell'artista, di un uomo che è solo e tenta di convincere gli altri, di portarli verso le sue idee, i suoi ideali. Ma i suoi ideali sono così alti, buoni e tolleranti che la gente non è ancora capace di capirli, perciò tenta di distruggere il profeta». Perciò l'orchestra non accompagna il violino, né stabilisce con esso un vero e proprio dialogo; piuttosto lo contrasta, gli si contrappone talvolta anche aspramente (sebbene non manchino momenti in cui gli archi ne costituiscono soltanto un'eco). Il solista nel *Concerto per violino* è il protagonista assoluto nelle due grandi e lunghe cadenze, che per la loro importanza ed estensione appartengono alle strutture portanti del pezzo, non sono semplicemente episodi di brillante impegno virtuosistico come erano nel concerto classico. La prima cadenza coincide alla lettera con un'ampia sezione di *Amanda, serenata VI* (1966), che a sua volta riprende un lungo assolo posto al centro di *Stele per Diotima* (1965). La seconda cadenza, ancora più lunga, coincide (per la parte solistica) con il pezzo per violino solo *Widmung* del 1967.

L'orchestra si dispone in modo non tradizionale, soprattutto perché gli archi sono divisi



in due gruppi di quindici strumenti ciascuno, dei quali il secondo 'in eco'. Da notare inoltre che la percussione è rappresentata da xilofono, due marimbe e piatto sospeso, che le arpe sono tre e che all'organico tradizionale si aggiungono chitarra e mandolino. Chitarra e mandolino contribuiscono a dare un colore particolare anche all'organico di *Amanda, serenata VI*, da cui provengono altri materiali, oltre alla citata prima cadenza del solista.

Il *Concerto per violino* inizia con un breve episodio 'aperto', basato su frammenti che possono essere combinati in modi diversi e che, con concretezza tutta maderniana, si rivelano perfettamente funzionali alla possibilità di molteplici sfaccettature. Per esempio le due registrazioni pubblicate in CD di esecuzioni dirette da Maderna documentano due inizi diversi, sommesso quello della prima veneziana del 1969, aggressivo, con gli ottoni subito in evidenza (ma per poco) quello del 28 maggio 1970 a Saarbrücken. Dopo questa premessa la sezione introduttiva, rielabora un episodio di *Amanda* rileggendolo per moto retrogrado (dalla fine all'inizio): il particolare clima sonoro creato dalle arpe, dallo xilofono, dalle marimbe e da mandolino e chitarra si attenua gradualmente per lasciare emergere la voce degli archi, che crescono a poco a poco dal 'pianissimo' al 'forte'. Una cesura netta è segnata dall'entrata degli ottoni, che in tutto il concerto hanno una connotazione brutale, e che in questa nuova sezione contrastano con le due orchestre d'archi.

Entra infine in scena il solista con la sua prima cadenza (quella ripresa da *Stele per Diotima* e *Amanda*): inizia sul Sol grave, la nota più bassa del violino, e si spinge a tratti in regioni sovracute, sfiorate in una tensione di canto che raggiunge un limite estremo là dove Maderna chiede all'interprete di avventurarsi fino ad altezze sideree mantenendosi 'il più intenso possibile': così 'rimarrà la intensità senza il suono'. I grandi sbalzi di registro, la varietà timbrica (tra pizzicati, suoni armonici, suoni sul ponticello e così via), la tensione di canto implicita nei gesti strumentali (frammenti che non sono melodie in senso convenzionale) determinano un'evidenza espressiva intensis-

sima, tra malinconie, riflessive introspezioni, guizzi estrosi e slanci cantabili. La cadenza è punteggiata da un sommesso intervento del gruppo degli archi in eco, poi da due brusche ma rapide interruzioni degli ottoni; infine al solista si affiancano il primo violino, la prima viola e il primo violoncello dell'orchestra, che formano con lui un quartetto d'archi: la scrittura però solo a tratti è quartettistica, perché spesso gli altri tre strumenti si limitano a commentare o sostenere la cadenza del solista. Con questa sezione la cadenza si conclude (come in *Amanda*): un nuovo episodio (anch'esso parzialmente aleatorio, perché i frammenti sono combinabili in vario modo) inizia con sonorità vaghe e sospese degli archi, che danno vita a un crescendo; poi il mandolino, la chitarra e le arpe intervengono, come scrive Maderna, mantenendosi «nel carattere di una serenata lontana e talvolta intermittente, che a poco a poco sparisce». Riappare il solista in dialogo con il primo violino, il mandolino e la chitarra (anche questa pagina proviene da *Amanda*); segue poi un nuovo, frammentato episodio orchestrale.

La seconda cadenza del solista, dove ancora una volta si alternano malinconie, tenerezze cantabili, estri capricciosi, riprende un pezzo per violino solo del 1967, *Widmung*, e prosegue fino alla fine del Concerto (che deve essere concluso dal solista): Maderna però aggiunge brevi interventi contrastanti, prevalentemente dei fiati, a ribadire il rapporto solista-orchestra di cui si è accennato (a un certo punto si legge nella parte del solista 'disperato'). Il violino comunque prosegue oltre i conflitti, e nelle ultime pagine è affiancato da un sommesso sfondo del gruppo degli archi in eco. Sulle sue ultime note, leggerissime e staccate, si legge: «continua ancora ad libitum e termina come meccanismo che ha esaurita la carica».

*Aura* (1972) è uno degli ultimi pezzi sinfonici di Maderna, composto su commissione della Chicago Symphony Orchestra in occasione del suo ottantesimo anniversario. Lo stesso Maderna ne diresse la prima esecuzione a Chicago il 23 marzo 1972. *Aura* si colloca dunque nella stagione creativa che segna il

momento della matura, compiuta sintesi delle ragioni della poetica di Maderna, la conclusione di una serie di esperienze che lo avevano visto tra i protagonisti delle vicende della musica del secondo Novecento. Appaiono chiari in *Aura*, come nelle partiture vicine, che con questo pezzo presentano numerose affinità, alcuni caratteri tipici di Maderna, a cominciare dal suo gusto materico, da quel suo rapporto inventivo con la materia sonora, da quella sensibilità timbrica che si nutre delle esperienze radicali del secondo dopoguerra e che sembra raccogliere in senso ideale la lezione di Mahler e di Berg. All'inquietà mobilità del gusto materico si unisce l'inclinazione a un melodismo venato di echi e di rimpianti, una tendenza lirico-elegiaca, una propensione ad accenti intimistici o liberamente svagati: aspetti tutti peculiari di una poetica che si è sempre dichiarata aliena da soluzioni legate a rigorose consequenzialità di tipo sistematico-speculativo.

Del personalissimo accento che nella musica di Maderna nasce dalla fusione di questi caratteri *Aura* è un esempio insigne, di particolare evidenza comunicativa anche per la chiarezza della sua struttura complessiva, del percorso che conduce dal lento definirsi dell'episodio introduttivo al graduale dissolversi delle ultime pagine. Con ragione Mila ha parlato di 'lirismo espressionistico', richiamando ancora una volta l'attenzione sull'eredità berghiana in Maderna. La sezione iniziale del pezzo (68 battute) è per la massima parte affidata ai soli archi, che, divisi in sei gruppi, suonano quasi sempre piano o pianissimo e che con il graduale succedersi delle entrate creano spessori sonori sempre più densi, in un intricato sovrapporsi di numerose linee. Dopo 51 battute agli archi si affiancano due arpe e alcuni strumenti a percussione, senza che si stabiliscano cesure nella tensione lirica del primo episodio. Una chiara cesura è segnata invece dall'ingresso dei fiati, quando comincia quella che si può considerare la sezione centrale, la più ampia di *Aura*. In essa si ha un caleidoscopico, iridescente succedersi di episodi, in cui le potenzialità del vasto organico orchestrale sono esplorate e valorizzate con

grande virtuosismo timbrico, in una articolazione in cui il momentaneo emergere di alcuni strumenti (uno scatto degli ottoni, o un canto dell'oboe, ad esempio) si inseriscono tra momenti di pulviscolare frantumazione e zone di tensione lirica. Al termine della vasta e articolata sezione centrale, che, per usare un'espressione cara a Maderna, 'si irradia' dal materiale dell'introduzione, si ha l'epilogo, parzialmente indeterminato nel risultato sonoro, ma ben chiaro nel suo significato di mesto congedo, di percorso verso lo svanire (un tratto anche questo che richiama Berg). Con un procedimento a lui caro Maderna introduce qui un episodio affidato per alcuni aspetti all'iniziativa degli esecutori, una 'forma aperta': gli archi con sordina suonano liberamente, come in una cadenza, le prime 68 battute del pezzo, mentre quattro corni e cinque trombe improvvisano sulla base di alcuni frammenti scritti. A loro si unisce il flauto, che a un certo punto viene lasciato solo con gli archi. In un processo di graduale rarefazione gli archi tacciono, un gruppo dopo l'altro, e il flauto solo conclude il pezzo, con interventi sempre più distanziati.

### **Alle soglie della catastrofe: i Tre Pezzi op. 6 di Berg**

Da una lettera a Schönberg del 14 giugno 1913 apprendiamo che Berg intendeva iniziare allora una suite di 'pezzi caratteristici' che costituisse 'qualcosa di sereno' (*etwas heiteres*). Il 9 luglio 1913 Berg annunciò invece che stava lavorando a una Sinfonia: tentando di cominciare la Suite con un Preludio, questo gli si era trasformato in un inizio di Sinfonia, racconta Berg a Schönberg, e di fatto ci sono affinità tra il *Präludium* dei *Tre Pezzi* op. 6 e gli schizzi della Sinfonia. Essa comunque non andò oltre i primi frammentari abbozzi, e il lavoro che Berg voleva dedicare a Schönberg per il suo quarantesimo compleanno non fu né suite, né sinfonia, ma fu una raccolta di tre pezzi (*Präludium, Reigen, Marsch*). Non ne nacque 'qualcosa di sereno', ma una delle testimonianze più sconvolgenti dell'espres-

---

sionismo di Berg, uno dei suoi capolavori più maturi e originali. Per la data del compleanno (8 settembre 1914) egli poté spedire a Schönberg soltanto il primo e il terzo pezzo; il secondo fu portato a termine nell'estate 1915, quando già Berg aveva posto mano ai primi schizzi per il *Wozzeck*.

La seconda opera in cui (dopo gli *Altenberg-Lieder*) Berg impiegò l'orchestra segna, insieme con il *Wozzeck*, il culmine della sua prima maturità. Il suo linguaggio vi raggiunge la massima complessità: la densità del lavoro tematico, basato per lo più su motivi brevi, su cellule minime, sottoposte a continua trasformazione, è portata all'estremo; giunge inoltre a un vertice, nell'op. 6, la vocazione di Berg a 'organizzare il caos', la sua capacità di addensare molteplici materiali, mediati da relazioni complesse.

La densità di questo linguaggio, il suo organico proliferare schiudono prospettive apocalittiche con inaudita violenza. Per certi aspetti, in quanto si spingono alle soglie dell' 'informale', i *Pezzi* op. 6 possono essere visti come il lavoro di Berg più radicalmente proiettato verso il futuro; ma sono anche quello dove più esplicitamente ci si confronta con l'eredità di Mahler, con esiti del tutto originali. La vastità delle sinfonie mahleriane è ridotta a una ventina di minuti, la loro estensione è compressa in aggrovigliatissime sovrapposizioni. Materiali eterogenei, anche di ascendenza esplicitamente mahleriana, sono addensati in un flusso magmatico, dove sembrano galleggiare come relitti, oppure dove i loro contorni tendono ad essere annientati in una dimensione quasi materica. Il gesto delirante di questa musica riduce empiti melodici o reminiscenze a frammenti, a coaguli materici, così che il fitto e rigoroso lavoro tematico sembra sfociare nell'amorfo. E schiude una visione del timbro e dello spazio sonoro che troverà un qualche riscontro nelle esperienze di autori dei nostri giorni: certe stratificazioni, certe sovrapposizioni di 'gruppi' sembrano anticipare quelle costruite da Stockhausen in *Gruppen* per vie assai diverse. E una suggestione berghiana si può forse ravvisare anche in *Hymnen*, nel galleggiare di frammenti melodici nel flusso della composizione.

Il breve primo pezzo, *Präludium*, presenta un percorso minuziosamente costruito dal rumore inarticolato dell'inizio al graduale definirsi di idee tematiche, il cui sviluppo conduce a un momento culminante, a un *Höhepunkt* (situato a circa due terzi del pezzo): ad esso segue, con procedimento a ritroso, il ritorno alla situazione iniziale, un percorso graduale verso l'estinzione. Il disegno d'insieme, nel suo aspetto di ascesa verso un punto culminante e di successiva discesa, ha numerosi antecedenti illustri; ma appartiene solo a Berg il modo in cui, con sottili e complesse mediazioni, viene costruito il passaggio dal *bruitisme* dell'inizio all'emergere di profili più netti: inoltre l'articolazione di quel percorso è assai più densa e meno 'monodirezionale' di quanto non dica la schematica descrizione del pezzo.

In *Reigen* (Ronda) il titolo è adeguato al carattere quasi di Scherzo, di successione di danze: sono danze amaramente stravolte, come ne appariranno nel *Wozzeck*, della cui scena dell'osteria Berg considerava questo pezzo quasi un cartone preparatorio. Gli andamenti di valzer vi affiorano a tratti come echi avvolti in una nebbia spettrale, in una dimensione di struggente lontananza, quando non sono stravolti in gesti visionari, demoniaci, di febbrile tensione, o quando non si dissolvono frantumandosi nell'informale, quasi in una polverizzazione materica. Nella struttura complessiva del pezzo si possono schematicamente individuare un episodio introduttivo (di 19 battute), che contiene tutto il materiale motivico e che ritorna alla fine in una sorta di ripresa, e un'ampia sezione centrale caratterizzata dall'emergere di andamenti di valzer e dal loro spegnersi, da lanci nettamente profilati e da cadute nell'amorfo, tra accelerazioni febbrili, zone dissolte, accumuli di straordinaria, caotica densità, fino alla ripresa variata dell'introduzione. Il pezzo termina in un sospiro, misterioso pianissimo, con un gesto di trombe e corni, 'come da lontano', anche esso già nel clima del *Wozzeck*.

Al *Wozzeck* fa subito pensare anche il titolo 'militare' del terzo pezzo, *Marsch*, una pagina

sconvolgente nella sua gigantesca crescita, per l'impressione di caotica vertigine che produce, per la dirompente violenza del gesto, per l'incredibile forza inventiva che la sostiene nel liberare le potenzialità materiche del materiale su cui è costruita. Qui più che mai Berg accumula una densità caotica e, lavorando su pochi frammenti motivici, su cellule minime, approda ad esiti quasi 'informali'. Esplicito è il collegamento con l'eredità di Mahler, spinta a esiti radicali: è evidente l'eco della tragiche, cupamente avvilito marce mahleriane, e soprattutto il rapporto ideale con la Sesta Sinfonia, del cui apocalittico Finale questo pezzo potrebbe essere considerato una sorta di originale rimeditazione. La Sesta, uno dei capolavori mahleriani a lungo più discussi, era a Berg particolarmente cara. Certo al suo Finale rimanda la presenza in orchestra di un grande martello ('dal suono non metallico', precisa Berg), che scandisce tre colpi nella battuta 126 (il punto culminante del pezzo) e che si fa sentire nuovamente nell'ultima battuta, con un colpo che sancisce definitivamente un'apocalittica catastrofe, l'inesorabile fine. Il ritmo puntato che domina l'inizio del primo tempo della Sesta ritorna nel motivo che apre il pezzo berghiano. Nell'orchestra dell'op. 6 c'è anche un'altra presenza idealmente riconducibile alla Sesta di Mahler: quella dello xilofono, cui è affidata la 'diabolica irrisione' nello Scherzo della sinfonia mahleriana.

Gli elementi della costruzione di *Marsch* sono tutti brevi motivi, nuclei come quello iniziale con il ritmo puntato, o come la figura del clarinetto immediatamente successiva. Soltanto un'analisi estremamente minuziosa potrebbe dare un'idea di come su questa base Berg edifichi il suo smisurato lavoro, che si espande apparentemente senza regola e costrizione, senza far riferimento cioè a uno schema formale chiaramente individuabile. Nella sua prima e ancor fondamentale analisi del pezzo Adorno aveva proposto di leggervi tracce della forma sonata; ma ritornando sul problema aveva poi preferito rinunciare a una simile ipotesi, sottolineando piuttosto l'attualità del pezzo, il suo carattere di 'libera prosa', di svi-

luppo continuo, in cui simmetrie, corrispondenze, riprese perdono funzione e significato. Nell'insieme dunque la Marcia si svolge in sezioni sempre rinnovate, dove sembra emergere a tratti una configurazione tematica più definita in senso tradizionale, che però viene di volta in volta spezzata o sommersa nel flusso della composizione. Il densissimo sovrapporsi in senso verticale, con l'insaziabile accumulazione e aggrovigliamento, è sapientemente equilibrato da zone di 'pianissimo'.

Iniziati quando si era alle soglie del primo conflitto mondiale con l'idea di fare 'qualcosa di sereno', i primi pezzi berghiani per sola orchestra appaiono oggi una testimonianza delle più intense del presagio della catastrofe, della poetica di un musicista che osa guardare fino in fondo a una condizione di tragica lacerazione. La prima esecuzione di *Präludium* e *Reigen* fu diretta da Webern a Berlino il 5 giugno 1923; per l'esecuzione completa si dovette attendere il 1930, quando Berg era ormai famoso grazie al successo del *Wozzeck*: i tre pezzi furono diretti a Oldenburg da Johannes Schüller, protagonista nella stessa città nel 1929 di un allestimento del *Wozzeck* particolarmente importante nella storia della fortuna dell'opera, perché dimostrò per la prima volta la sua eseguibilità da parte di un teatro 'minore'.

Paolo Petazzi



Bruno Maderna, *Aura*, p. 29 (dettaglio).  
 © Casa Ricordi, per gentile concessione

## Ingo Metzmacher

Nato a Hannover, ha iniziato la carriera con l'Ensemble Modern e all'Opera di Francoforte, sotto la direzione artistica di Michael Gielen. Importante per la sua formazione è stata anche la collaborazione con il Théâtre de la Monnaie di Bruxelles all'epoca di Gerard Mortier.

Nel 1997 è stato nominato Generalmusikdirektor della Staatsoper di Amburgo, dove è rimasto per otto stagioni, dirigendo una serie di allestimenti di grande successo internazionale, molti dei quali con la regia di Peter Konwitschny. Successivamente è stato direttore principale della Nederlandse Opera di Amsterdam, e dal 2007 al 2010 è stato direttore principale e direttore artistico della berlinese Deutsches Symphonie-Orchester. Tra le produzioni dirette negli ultimi anni: *Prometeo* e *Al gran sole carico d'amore* di Luigi Nono, *Die Soldaten* di Bernd Alois Zimmermann al Festival di Salisburgo (dove nel 2010 ha diretto la prima mondiale di *Dionysos* e nel 2015 *Die Eroberung von Mexico* di Wolfgang Rihm); *Die tote Stadt* di Erich Wolfgang Korngold e *The Rake's Progress* di Stravinskij al Covent Garden; *Tristan und Isolde* e *Tannhäuser* di Wagner, *Königskinder* di Engelbert Humperdinck, *Da una casa di morti* di Janáček, *Il naso* di Šostakovič, *Palestrina* di Hans Pfitzner, *Der ferne Klang* di Franz Schreker all'Opera di Zurigo; *The Rake's Progress* alla berlinese Staatsoper Unter den Linden; *Lady Macbeth del distretto di Mčensk* di Šostakovič, *Parsifal* di Wagner, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* di Brecht/Weill alla Staatsoper di Vienna. Come direttore ospite ha lavorato con i Berliner Philharmoniker, con i Wiener Philharmoniker e con molte altre grandi orchestre in Europa e in America. Nella stagione 2015/16 sarà ospite del Festival di Berlino con *Jakobsleiter* di Schönberg, dirigerà *Prometeo* di Nono alla Triennale della Ruhr e alla Philharmonie di Parigi, *Capriccio* di Strauss all'Opéra di Parigi, *Chovanščina* di Musorgskij all'Opera di Amsterdam e *Jenůfa* di Janáček alla Wiener Staatsoper. Al Teatro alla Scala nel 2015 ha ripreso *Die Soldaten* di Zimmermann e dirige *Wozzeck* di Berg. La sua ampia discografia si è recentemente arricchita di un'incisione di *Éclairs sur l'au-delà* di Olivier Messiaen con i Wiener Symphoniker, di un'altra comprendente *Von deutscher Seele* di Hans Pfitzner e *Königskinder* di Engelbert Humperdinck, e di una registrazione dal vivo di una replica di *Lady Macbeth del distretto di Mčensk*, con i complessi della Staatsoper di Vienna.

## Francesco D'Orazio

«Violinista brillante e versatile, ha messo le sue qualità tecniche e musicali al servizio di un'eccezionale poliedricità, imponendosi come punto di riferimento nella musica contemporanea, nella collaborazione con compositori come Luciano Berio, Ivan Fedele e numerosi altri (con molte prime assolute), non meno che in repertori del tutto diversi, in particolare in quello barocco, come solista e violinista dell'Ensemble Astrée di Torino.» Con questa motivazione, nel 2010, a Francesco D'Orazio è stato riconosciuto il XXIX Premio Abbiati della Critica Musicale Italiana quale 'Miglior Solista', unico violinista italiano a ricevere questo prestigioso riconoscimento dopo Salvatore Accardo nel 1985. Nato a Bari, si è diplomato in violino e viola sotto la guida del padre, perfezionandosi con Carlo Chiarappa e Cristiano Rossi e successivamente con Dénes Zsigmondy presso il Mozarteum di Salisburgo e Yair Kless presso l'Accademia Rubin di Tel Aviv. Si è laureato in Lettere con una tesi in Storia della Musica sul compositore Virgilio Mortari. Il suo vasto repertorio spazia dalla musica antica eseguita con strumenti originali (è il violinista dell'ensemble L'Astrée di Torino) alla musica classica, romantica e contemporanea. Numerosi compositori hanno scritto per lui lavori per violino e orchestra: Ivan Fedele (*Mosaïque e Orizzonte di Elettra* per violino elettrico a 5 corde), Terry Riley (*Zephyr*), Michael Nyman (*Concerto n. 2 e 2a*), Valerio Sannicandro, Raffaele Bellafronte, Lorenzo Ferrero, Gilberto Bosco, Marco Betta, Fabián Panisello, Nicola Campogrande. Luis De Pablo gli ha dedicato il suo ultimo brano *Per Violino*. Di particolare rilievo è stata la sua lunga collaborazione con Luciano Berio, del quale ha eseguito *Divertimento* per trio d'archi in prima mondiale al Festival di Strasburgo, *Sequenza VIII* al Festival di Salisburgo e *Corale* per violino e orchestra alla Cité de la Musique a Parigi e all'Auditorium Nacional de Música di Madrid diretto dall'autore. Ha tenuto le prime esecuzioni italiane dei concerti per violino e orchestra di John Adams, Unsuk Chin, Kaija Saariaho, Aaron Jay Kernis, Michael Daugherty, Luis De Pablo e Michael Nyman. Ha tenuto concerti in tutta Europa, Nord e Sud America, Messico, Cina e Giappone e realizzato registrazioni discografiche per Decca, Opus 111, Hyperion, Stradivarius, AVI e Amadeus.

È stato ospite di prestigiose istituzioni musicali quali Philharmonie di Berlino, Royal Albert Hall, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, New York University, Cadogan Hall di Londra, Cambridge Society for Early Music di Boston, Centre de Musique Baroque de Versailles, British Columbia University di Vancouver, Frick Collection di New York, e di importanti festival quali Proms di Londra, Aix-en-Provence, Présences di Radio France, Breckenridge Music Festival, Milano Musica, MiTo-Settembre Musica, Ravello Festival, Festival della Valle d'Itria, e i Festival di Montpellier, Ravenna, Urbino, Potsdam, Salisburgo, Strasburgo, Stresa e Tanglewood. Nel marzo 2011, diretto da Lorin Maazel, ha tenuto a Washington il concerto celebrativo in USA per i 150 anni dell'Unità d'Italia suonando per l'occasione lo Stradivari 1727 dello stesso Maazel. Suona il violino 'Comte de Cabriac' di Giuseppe Guarneri (Cremona, 1711) e un violino Jean-Baptiste Vuillaume (Parigi, 1863).

## Filarmonica della Scala

Claudio Abbado fonda la Filarmonica della Scala insieme ai musicisti scaligeri nel 1982. L'anno seguente la Filarmonica si costituisce in associazione indipendente e instaura rapporti di collaborazione con i maggiori direttori d'orchestra internazionali. Carlo Maria Giulini dirige oltre 90 concerti; Riccardo Muti, Direttore Principale dal 1987 al 2005, ne fa un'ospite costante nelle più prestigiose sale da concerto internazionali. La Filarmonica realizza la stagione di concerti e la stagione sinfonica del Teatro alla Scala. È inoltre impegnata in numerose tournée. Dopo il debutto negli Stati Uniti con Riccardo Chailly nel 2007 e in Cina con Myung-Whun Chung nel 2008, il ritorno al Musikverein di Vienna con Daniele Gatti, il debutto alla Philharmonie di Berlino con Daniel Barenboim nel 2009 e al Concertgebouw di Amsterdam con Eschenbach nel 2015, l'Orchestra sarà impegnata in una lunga tournée europea nel 2016 guidata da Riccardo Chailly con due solisti d'eccezione, Martha Argerich e Daniil Trifonov, e tappe a Salisburgo, Vienna, Parigi, Baden Baden. Nel 2015 la Filarmonica ha inaugurato un nuovo ciclo di concerti *Discovery* al Teatro degli Arcimboldi di Milano in occasione di Expo 2015 e per il terzo anno è stata protagonista del Concerto per Milano, il grande appuntamento gratuito in Piazza Duomo. Particolare attenzione è rivolta al repertorio contemporaneo: la Filarmonica della Scala ha commissionato composizioni orchestrali a Giorgio Battistelli, Carlo Boccadoro, Azio Corghi, Luis de Pablo, Pascal Dusapin, Peter Eötvös, Ivan Fedele, Matteo Franceschini, Luca Francesconi, Carlo Galante, Mauro Montalbetti, Salvatore Sciarrino, Giovanni Sollima, Fabio Vacchi. Consistente la produzione discografica per Decca, Sony ed Emi: in occasione del bicentenario verdiano ha inciso con Riccardo Chailly il CD *Viva Verdi* (Decca) che è risultato il disco di musica classica più venduto del 2013 in Italia, e pubblicato di recente anche in DVD. Con Sony ha intrapreso il progetto *'900 Italiano*, articolato in 3 DVD diretti da Georges Prêtre, Fabio Luisi e Gianandrea Noseda. Decca ha pubblicato il CD con la registrazione dal vivo della *Sinfonia n. 9* di Mahler diretta da Daniel Barenboim alla Scala il 15 novembre 2014. L'attività della Filarmonica della Scala non attinge a fondi pubblici ed è sostenuta da UniCredit, *Main Partner* istituzionale dell'Orchestra.